

ОБРАЩАЕМОЕ ПРОСТРАНСТВО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ПРОЕКТИВНОМ МЫШЛЕНИИ

Власов Виктор Георгиевич,

доктор искусствоведения, профессор,
Международная ассоциация художественных критиков (AICA),
Санкт-Петербург–Рим, Россия–Италия, e-mail: natlukina@list.ru

УДК: 7.01; 7:08
ББК 85.110

Аннотация

В статье излагаются различные концепции изобразительного пространства, основанные на теориях вчувствования Т. Липпса – В. Воррингера (нем. Einfühlung), изобразительного рельефа А. фон Гильдебранда – В.А. Фаворского, обратной перспективы П. А. Флоренского, суммирования множественных точек зрения Л.Ф. Жегина, двух установок зрения Д.Н. Кардовского – Н.Э. Радлова. На основе сравнительного анализа пространственных концепций сделана попытка моделирования синоптической картины обращаемого пространства в различных видах изобразительного искусства и архитектурно-дизайнерского проектирования. Приведенные в статье примеры показывают общие закономерности многомерного «двигательного» концептуального пространства, оптимального для размещения в нем самых разнообразных изображаемых и проектируемых объектов.

Ключевые слова:

вчувствование, две установки зрения, дизайн, изобразительное искусство, перспектива, принцип рельефа, проектирование, обращаемое пространство

*Книга Бытия учит, что мир возникает из хаоса,
но это не означает, что мысль Создателя свободна от геистальта*
Рудольф Арнхайд

За синтез надо платить
Елизавета Рихтер

1. Антропоморфность пространства. Теория вчувствования и концепция двух установок зрения в истории классического искусствознания

Если мир – это «воля и представление», то не существует пространства и времени без человека, как не существует человека вне переживаемого им времени и пространства. Но не менее верно, замечал Шопенгауэр, что бытие мира «налагается на наше сознание» и представление о нас самих создает образ того, что представляют собой вещи, отличные от нас. Концептуальное пространство-время антропоморфно, опосредовано нашими чувствами и мыслями, изменчиво и проницаемо со всех сторон. Его можно свернуть в точку или развернуть во всех желаемых направлениях. Эти особенности, важнейшие для художественного творчества, всегда находились в центре внимания исследователей искусства. Поэтому и в богатом наследии немецко-австрийско-швейцарского классического искусствознания выделяются психологический и феноменологический подходы, согласно которым восприятие и понимание произведения искусства основано на эмоциональном акте вживания и проникновения в его пространствен-

ную форму. Методика этого подхода изложена в работах Т. Липпса, В. Воррингера, К. Фолля и Г. Вёльфлина. Создатели психологической школы были едины в том, что зрительный образ в архитектурно-изобразительных искусствах возникает не в результате предварительного размышления, а спонтанно, «вчувствованием» (нем. *Einfühlung*), мгновенным схватыванием пространственных «перцептивных целостностей» – гештальтов. Такое восприятие, писал Г. Зедльмайр, «совершается в той же сфере, что и само созидание, захватывает всю личность человека – его дух, душу и тело – лучше всего может быть определено как воссоздание (*Nachgestalten*) в созерцании» [1].

Близкой концепции придерживались представители первой венской школы, профессора Венского университета: Р. фон Айтельбергер, М. Таузинг, Ф. Викхофф, А. Ригль; и второй венской школы – последователи А. Ригля и М. Дворжака: Г. Зедльмайр, Г. Кашниц-Вайнберг, О. Пехт, К.М. Свобода, Й. Стржиговски, Д. Фрей. Все они были в той или иной степени приверженцами классической немецкой философии, прежде всего диалектики Г.В. Ф. Гегеля, поэтому их называют также неогегельянами.

Для феноменологической традиции классического западноевропейского искусствознания характерна динамическая (сенсорно-моторная) концепция художественного пространства. Ее создатель, Генрих Вёльфлин (1864–1945), подчеркивал значительную роль психологического и интеллектуального аспектов в процессе восприятия художественной формы. Он утверждал равноправие объекта и субъекта в формировании зрительного образа, а также их объединение посредством «антропоморфного восприятия пространственных структур». В книге «Прологомены к психологии архитектуры» (1886) Вёльфлин писал: «Антропоморфное понимание пространственных образований не есть нечто неслыханное». Телесное переживание движения «глубоких звуков и темных цветов» создает синестезию: одни линии воспринимаются теплыми и мягкими, другие холодными и жесткими [2].

Вёльфлин поддерживал дружеские отношения с членами «Римского кружка» (нем. *Römischer Kreis*): философом Конрадом Фидлером (1841–1895), живописцем Хансом фон Маре (1837–1887), скульптором и теоретиком Адольфом фон Гильдебрандом (1847–1921). Они рассматривали произведение искусства как феномен «чистой визуальности», или «зримости» (нем. *Sichtbarkeit*, термин К. Фидлера), автономной формальной структуры, не сводимой к иным формам мышления. Например, в книгах «Об оценке произведений изобразительного искусства» (1876), «О происхождении художественной деятельности» (1887) Фидлер утверждал самостоятельную природу изобразительного искусства, которое можно понять «только из зрения».

Маре и Фидлер, приехав в Италию в 1865 г., были поражены особенным «чувством формы», присущим старым итальянским мастерам. У них они учились ясности композиции и конструктивности пространственного мышления. В 1867 г. во Флоренцию, а затем в Рим прибыл Гильдебранд. С 1872 г. он постоянно жил в Италии. «Римские немцы» намеревались создать простую и ясную концепцию «мудрого видения», преодолеть распространенный в то время в академическом искусстве натурализм, в том числе посредством изучения античности (рис. 1). А. фон Гильдебранд подражал античным статуям, но стремился к переосмыслению их формообразующих качеств. Его лучшие произведения отличаются классической пондерацией и изысканной пластичностью S-образной линии (рис. 2). В Старой национальной галерее Берлина и в Новой Пинакотеке Мюнхена творчеству Маре и Гильдебранда отведены отдельные залы. В произведениях Гильдебранда находят влияние античных бронз Неаполитанского музея, рельефов раннего флорентийского Возрождения и скульптур фонтанов Рима (А. Хайльмейер).

В 1893 г. была опубликована книга Адольфа фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», в которой с позиций профессионального скульптора дан анализ закономерностей формообразования в изобразительном искусстве (в том же году вышла капитальная

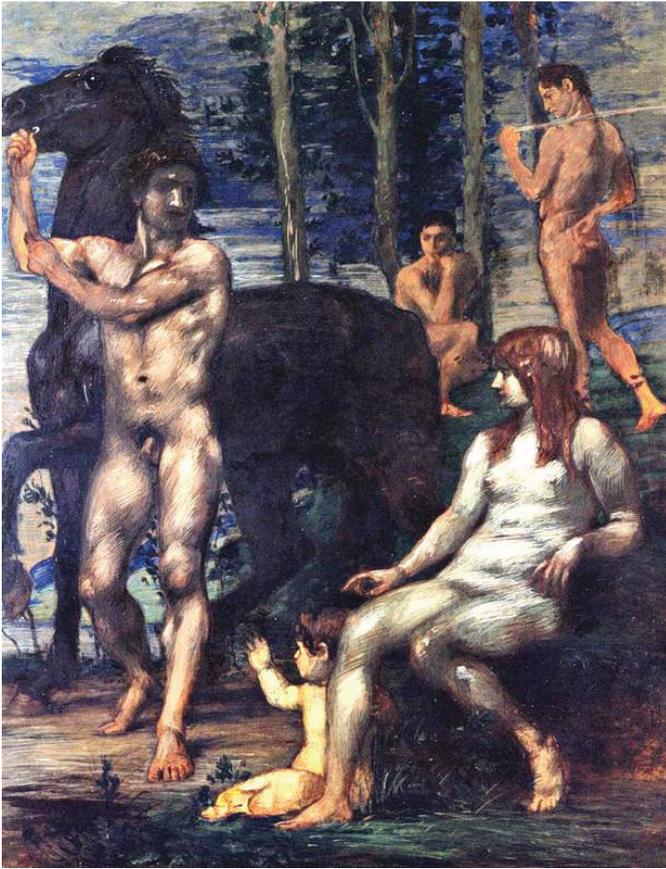


Рис. 1. Х. фон Марк. Возница и нимфа. 1882. Дерево, масло. Мюнхен, Новая Пинакотека. Фото: Kunstverlag Peda, Passau. 1968

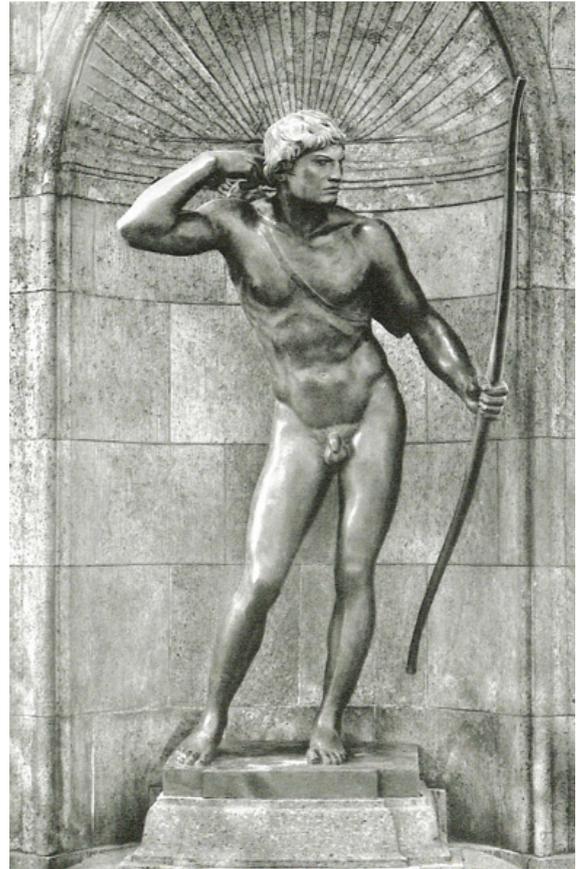


Рис. 2. А. фон Гильдебранд. Стрелок. Статуя Фонтана Св. Губерта. Нимфенбург, Мюнхен. 1913. Бронза. Источник: Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Architectur. Verlag von F. Bruckmann: München, Band 49. 1933–1934. S. 46.

работа А. Ригля «Проблемы стиля»). За свою книгу Гильдебранд получил степень доктора университета в Эрлангене (город близ Нюрнберга, Бавария). Многие художники штудировали эту книгу, переведенную на французский и английские языки. В ней они находили ответы на самые сложные проблемы собственного творчества. Вёльфлин написал восторженную рецензию. Позднее Вёльфлин говорил, что «Гильдебранд научил его видеть», а его книга оказала воздействие, «подобное живительному дождю, упавшему на иссушенную почву».

В своей теории Гильдебранд исходил из того, что смысл изобразительного искусства заключается не в копировании объектов действительности, а в последовательном отвлечении и преобразовании отдельных зрительных впечатлений в качественно новое целое. Поэтому наблюдаемое в природе еще следует преобразить «самим способом изображения». Этот процесс именуется формообразованием, и он представляет собой не что иное, как «дальнейшее развитие способности восприятия пространственных структур». Способ такого преобразования Гильдебранд назвал архитектурным, а отдельные стадии процесса – формой существования, формой явления, формой воздействия и формой представления. По терминологии Гильдебранда, в самом изобразительном процессе форму существования, или «объективную форму предмета», следует мысленно преобразовать в форму явления (например, показать, как этот предмет видится с данной точки зрения, в перспективном сокращении и при определенном освещении). Но такая видимая форма еще недостаточна для психологического воздействия, она должна быть обогащена ощущениями и знаниями предмета. В результате возникнет ясная и цельная форма представления, в которой совмещены объективные и субъективные стороны. Как наи-

более целостная и «преображенная мышлением художника», она составляет основу формы изображения (или изобразительной формы) произведения искусства.

Гильдебранд утверждал, что главная задача художника – создание целостного образа предмета. Особенностью классического «мышления формой», является «преобразование пространственных и формальных представлений..., состоящих из бесчисленных двигательных представлений», в образ, который уже не требует от зрителя «двигательной деятельности», поскольку обладает убедительностью проведенной художником работы [3, с. 22–27]. Однако не все зрительные восприятия, утверждал далее Гильдебранд, дают ясное, исчерпывающее представление о предмете, следовательно, «представление формы есть некоторый вывод, полученный нами из сравнения видов явлений», в котором необходимое отделено от случайного.

Соответственно возникает два основных вида пространственных представлений: далевое (плоскостное) и осязательное (объемное). При далеком восприятии (нем. fernsichting) усиливаются двухмерные, силуэтные качества воспринимаемых предметов и почти не ощущаются трехмерные, объемные. К примеру, когда мы видим лес на горизонте или горы вдаль, то не различаем отдельные деревья или камни, зато воспринимаем характер общего силуэта. Остроту такого восприятия можно усилить, слегка сощурившись, смотря «вполглаза», либо вообще закрыть один глаз. Именно так поступают живописцы, поскольку основой искусства живописи является восприятие предметов во взаимосвязи с окружающей пространственной средой: светом, воздухом с учетом рефлексов и тепло-холодных отношений тонов. Вспомним характерную позу живописца у мольберта. Отходя подальше от холста и сощурившись (смотрение «в полглаза»), он проверяет общее впечатление от натуры. Эту особенность наглядно доказали французские импрессионисты в 1870–1880-х гг. Поэтому «далевое смотрение» называют синтетическим, или живописным.

Противоположный способ рассматривания объекта вблизи (нем. nahsichting) способствует лучшему пониманию его объемных, конструктивных качеств, но подчас ослабляет восприятие целого. Этот способ называется осязательным, или двигательным, поскольку зрение в нем уподобляется осязанию, ощупыванию предмета со всех сторон, что стимулирует анализ объемно-конструктивных качеств предмета, убедительную «лепку» его формы средствами тона, линии, цвета.

Теория двух установок зрения является классикой западноевропейского искусствознания. В трудах Алоиза Ригля подобная дихотомия обозначается как «оптическое» (нем. optische) и «осязательное», или «гаптическое» (нем. haptische), восприятия. Эту идею восприняли представители второй венской школы искусствознания, в частности Ганс Зедльмайр, а позднее – структуралисты. Образно говоря, она проявляется как в филогенезе, так и в онтогенезе: в историческом развитии искусства и на уровне психологии зрительного восприятия индивида – в процессе создания произведения, в психологическом развитии художника и зрителя.

2. Две установки зрения в творческом процессе художника и принцип рельефа

В структуре и методике творческого процесса обе «установки зрения» сочетаются и используются попеременно. Алгоритм творческого преобразования зрительных впечатлений (по Гильдебранду) выглядит следующим образом. На первом этапе работы живописца, рисовальщика, скульптора доминирует далевая, или оптическая, установка зрения (она позволяет лучше решать задачи компоновки целого, намечать общее расположение частей). Первое впечатление всегда синтетично, оно эмоционально и неповторимо. Для того чтобы его не потерять и не ослабить, художник смотрит на природу как бы отстранившись, мысленно отдаляясь, чтобы не замечать деталей, отвлекающих от общего впечатления. Это и есть доминанта далекой зри-

тельной установки, в которой плоскостное, силуэтное зотрение одновременно является живописным. Далее, переключаясь на противоположную, объемную установку зрения, художник приближает к себе объект и изучает его, как бы ошупывая глазами, анализируя его конструкцию, текстуру и фактуру. Подобная аналитически-объемная, осязательная установка зрения лежит в основе графического искусства. Заканчивается творчески-изобразительный процесс итоговым синтезом, приведением к зрительной целостности первого впечатления, общего силуэта, отношений больших масс и мелких деталей, сведением всех элементов композиции в «большую форму».

Изучение специфики различных «установок зрения» делает понятным содержание таких, на первый взгляд парадоксальных, определений, как «живописная графика» или «графичная живопись». В их основу положено не традиционное разделение на виды искусства, а специфика восприятия предмета в отношении к окружающему пространству и изобразительной поверхности (рис. 3–5). Трудность заключается в том, что объемную форму, изображаемую осязательно и предметно, сложно согласовать с изобразительной поверхностью. Далекой зрительный образ легче перенести на бумагу или холст, но он не передает объемности. Различия в отношении художников к изобразительной поверхности объединяются понятием «принцип рельефа».



3.1.

3.2.

3.3.

3.4.

Рис. 3. Способы изображения, основанные на различных установках зрения. Таблица из методического пособия автора статьи

3.1. Тонально-объемный способ: Лоренцо ди Креди. Голова Ангела. Около 1490 г. Рисунок серебряным штифтом.

3.2. Живописный способ: Тициан Вечеллио. Этюд головы. Около 1560 г. Рисунок сангиной.

3.3. Силуэтный способ: Пьеро делла Франческа. Профильный портрет. Около 1450 г. Сепия, перо, кисть.

3.4. Линейно-декоративный способ: Доменико Венециано. Женский портрет. Около 1430 г. Гравюра резцом на меди



Рис. 4. Д. Н. Кардовский Голова натурщика. 1901. Картон, уголь. Санкт-Петербург, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. Фото из фонда кафедры рисунка ЛВХПУ им. В. И. Мухиной



Рис. 5. О. Фрагонар Беседующая пара. Деталь. Около 1760 г. Бумага, кисть, сепия. Фото из фонда кафедры рисунка ЛВХПУ им. В. И. Мухиной

Многообразие зрительно-двигательных представлений во всех видах изобразительного искусства, включая живопись и архитектуру, согласно принципу рельефа, «приводится к единству плоскостью переднего плана». Методически это осуществляется мысленным движением плоскости переднего плана (в живописи «картинной плоскости») в глубину. Для наглядности «представим себе две стоящие параллельно стеклянные стены и между ними фигуру, положение которой таково, что ее крайние точки их касаются, – пояснял Гильдебранд, – фигура, если смотреть на нее спереди сквозь стеклянную стену, объединяется в едином плоскостном слое... Ее крайние точки, касаясь стеклянных стен, представляются, даже если эти стены мысленно отбросить, лежащими на общей плоскости». Этот способ является универсальным для всех видов «зрительных искусств» и служит необходимым условием целостного, т. е. художественного восприятия формы и пространства. В то же время «принцип рельефа» «есть не что иное, как господствующее в греческом искусстве представление рельефа... Это – форма воззрения, во все времена служившая показателем художественного чувства и выражением его непреложных законов. Недостаток этого рода чувства означает недостаток художественного отношения к природе» [3, с. 195–196]. И действительно, шедеврами пластического мышления являются лучшие античные статуи и рельефы, в частности рельефы «трона Людовизи», фриза Парфенона (рис. 6), или «Танцовщицы Боргезе» неоаттической школы.



Рис. 6. Шествие. Деталь северного фриза Парфенона афинского Акрополя. 438–432 гг. до н. э. Мрамор. Лондон, Британский музей. Фото Эгисто Сани. Источник: <http://www.flickrriver.com/photos/69716881@N02/10139288776/>

Прием скульптора, который, по утверждению Дж. Вазари, использовал Микеланджело, раскрывает именно такой принцип. Микеланджело погружал в воду модель будущей статуи, а затем «равномерно и мало-помалу» ее приподнимал, наблюдая, как над поверхностью воды появляются «сначала более выпуклые части», затем остальные, лежащие в одних и тех же фронтальных планах [4]. Схожим образом такой способ описывали А. Кондиви и Б. Челлини. Гильдебранд пояснял этот прием: скульптор должен «положить в основание» скульптурного образа «зрительное или картинное представление и, лишь исходя из него, двигаться дальше», в глубину массы каменного блока. Проще говоря, необходимо вначале нарисовать картину на передней поверхности камня, а затем мысленно «двигать» ее в глубину. При этом «крайне важно представлять и высекать всегда одновременно то, что одновременно является глазу в одной плоскости. Только когда выработан первый слой изображения, я могу переходить к следующему... в противном же случае получаются одни дыры» [3, с. 73]. Гильдебранд для даль-

нейших рассуждений приводит в качестве примера знаменитый Бельведерский торс. В этой относительно поздней античной скульптуре сохраняются присущие классике пластические качества: полный жизни рельеф мускулатуры не нарушает цельность объема. Не случайно этим произведением восторгался великий Микеланджело. Такими же качествами «пластического реализма» отличается фигура Ареса Людовизи в собрании Палаццо Альтемпс в Риме. Для сравнения: статуя Аполлона Бельведерского из Ватикана в этом отношении намного беднее, в ней отсутствует «пластическая жизнь формы».

Принципу рельефа неукоснительно следовал живописец французского классицизма Н. Пуссен. Он использовал объемный макет композиции будущей живописной картины: деревянный ящик наподобие театральной сцены, в котором размещал фигурки из глины, одевая их тканями. Через отверстия в верхней и боковых частях ящика проникал свет, который помогал художнику «разбирать» фигурки по пространственным планам. Так называемые «живописные рельефы» мастерской Дж.Л. Бернини в римской церкви Сант Аньезе ин Агоне (1676) относятся к стилю барокко, но несут в себе ту же ясность пространственных планов. При любом освещении такая ясность создает отношения светлого и темного, обеспечивающую цельность восприятия, о чем выразительно писал Гильдебранд. Впрочем, тональная цельность отличает многие произведения, картины и рисунки старых мастеров.

По принципу рельефа строятся не только собственно рельефные изображения, но и все классические статуи. Они предполагают последовательное рассматривание при круговом обходе, но обязательно фронтальны, т. е. имеют одну главную точку зрения. Б.Р. Виппер писал о том, что многие фотографии в поисках наиболее эффектных ракурсов неправильно фотографируют классические статуи. Тем самым они искажают их образный смысл. Их надо фиксировать фронтально, поскольку именно на это рассчитывал скульптор [5].

То же относится и к классической архитектуре. Историк архитектуры Н.И. Брунов писал о композиции Парфенона афинского Акрополя: «Принцип рельефной композиции представляет собой существенное начало, объединяющее архитектурные и скульптурные формы. Рельефный характер скульптуры во фронтонах, метопах и ионическом фризе очевиден. Выпуклость фигур в рельефе возрастает... к фронтонам...». Но даже для отдельно стоящих фигур «характерна ориентация на фон стены сзади, – отсюда проистекает их некоторая распластанность» [6]. Поэтому и в архитектурном отношении древнегреческий храм кажется монументальным постаментом для скульптур, а скульптуры – естественным завершением архитектуры.

3. Теория и методика преподавания рисунка. Аналитики и синтетики в искусстве. Мухинская и строгановская школы рисунка

Одна из наиболее оригинальных теорий формообразования в изобразительном искусстве зародилась в конце XIX в. в столице Баварии Мюнхене. В то время академическая система преподавания искусства во всех европейских странах испытывала кризис. Особенно невыносимой для творчески мыслящих и жаждавших перемен молодых художников была атмосфера петербургской и прославленных в прошлом венской и мюнхенской академий. Вена и Мюнхен продолжали оставаться центрами европейского искусства, переняв славу у Рима, Парижа и Лондона. Но своей славой эти города были обязаны не академиям, а замечательным художественным музеям и множеству частных студий-мастерских, в которых могли обучаться все желающие. В мемуарной литературе встречается выражение «русские мюнхенцы», причем имеется в виду не только деятельность групп «Синий всадник» и «Новое объединение художников – Мюнхен», связанных с именем Кандинского. В Мюнхене, например, известностью пользовалась частная школа словенского художника Антона Ашбе (1862–1905).

В основу своего метода Ашбе положил «принцип шара» (нем. Prinzip der Kugel). Руководитель школы считал, что прежде чем приступить к изображению, надо суметь увидеть в любой сложной форме простой геометрический объем: шар, куб, цилиндр [7]. Затем без излишних конструктивных схем сразу же приступить к «лепке формы тоном» (нем. Modellierung), причем последовательно – от «большой формы» к деталям. Для этих задач использовали мягкие рисовальные материалы: уголь, сангину, мел, соус.

В школу-студию А. Ашбе съезжались многие ученики из всех стран Европы, в том числе из России. Д.Н. Кардовский и И.Э. Грабарь летом 1896 г. уехали из Петербурга в Париж, но затем переехали в Мюнхен к А. Ашбе. Кроме них в этой же школе в разное время занимались другие русские художники: И.Я. Билибин, М.В. Верёвкина, М.В. Добужинский, В.В. Кандинский, Е.К. Маковская, А.А. Мурашко, К.С. Петров-Водкин, К.К. Рауш фон Траубенберг, Я.А. Тугендхольд, С.А. Щербатов, А.Г. Явленский. Все они сыграли значительную роль в развитии русского искусства рубежа XIX–XX вв.

Другой мюнхенской частной художественной школой с 1886 г. руководил венгерский живописец Шимон Холлоши (1857–1918). У Холлоши учились В.Д. Баранов (Россинэ), Е.М. Бебутова, К.Н. Истомина, А.И. Кравченко (недолго), К.А. Коровин, Н.Б. Розенфельд, В.А. Фаворский.

Весной 1900 г. из Мюнхена в Санкт-Петербург вернулся Д.Н. Кардовский. Ранее он обучался в петербургской Академии у П.П. Чистякова и И.Е. Репина. В 1903 г. Кардовский стал преподавать рисунок и живопись в академической мастерской И. Е. Репина. Учитель увидел в работах бывшего ученика качества, которых не доставало его преподаванию. В 1906 г. Д.Н. Кардовский возглавил мастерскую в Академии. В ней учились С.Л. Абугов, Б.И. Анисфельд, Н.Э. Радлов, А.И. Савинов. С 1905 г. Кардовский проводил занятия и в собственной частной школе. Его учениками стали Д.С. Стеллецкий, П.А. Шиллинговский, В.И. Шухаев, А.Е. Яковлев.

Кардовский не писал теоретических трудов и письменно не изложил своей методики преподавания изобразительного искусства. За него это сделал староста академической мастерской – художник и теоретик Николай Эрнестович Радлов (1889–1942). Радлову удалось не только усвоить методику учителя, но и создать оригинальную теорию преподавания рисунка, в сущности – теорию формообразования в изобразительном искусстве.

Идея «двух знаменателей» и «двух способов видеть», а также основанных на них способов изображения – плоскостного и объемного, сложилась у Кардовского и Радлова под влиянием интеллектуальной атмосферы Мюнхена и немецко-швейцарского искусствознания, как, впрочем, и теория композиции В.А. Фаворского, также учившегося в Мюнхене. Фаворский в 1905–1907 гг., помимо занятий в студии Ш. Холлоши, на философском факультете Мюнхенского университета, слушал лекции по истории искусства последователя Гильдебранда Х. Корнелиуса, а также А. Фуртвенглера и К. Фолля. Именно Фаворский вместе с Н.Б. Розенфельдом в 1913 г. перевел с немецкого на русский язык книгу А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», а также в 1916 г. эссе К. Фолля «Опыты сравнительного изучения картин».

Новую концепцию Радлов изложил в 1913 г. на страницах журнала «Аполлон». В 1935 г. вышла его книга «Рисование с натуры», в которой он в частности писал: «Умеющий проводить четкие линии карандашом или пером, скопировать с большой точностью чужой рисунок или со сходом “на память” изобразить профиль знакомого – еще не “рисует”. Вопросы собственно рисунка как элемента творческого процесса возникают с того момента, когда перед художником поставлена задача – дать на листе бумаги образное изображение находящегося перед ним предмета... Мы подходим, таким образом, к существеннейшим вопросам рисунка, то есть к тому... усилению воображения, которое, так сказать, приводит рисунок и натуру к одному знаменателю, другими словами, устанавливает между ними общий признак. И совершенно ясно,

что этот общий признак, сближающий два столь разнородных предмета, как пространственно-протяженный окрашенный объем и однотонная плоскость листа бумаги, может быть извлечен одним из двух путей: или тем, что мы мысленно воспринимаем натуру как бы уже распластанной на плоскость, то есть лишив ее пространственной глубины, и сравниваем тогда эту воображаемую плоскость с фактической плоскостью нашего рисунка, или – мысленно представляя нарисованное на бумаге как бы существующим в пространстве... и, таким образом, сравниваем воображаемое пространственное построение с объективно-пространственной натурой. Общим признаком в первом случае была плоскость, во втором – пространственность, трехмерность этих двух сличаемых объектов» [8].

Н.Э. Радлов, учитывая эти закономерности, с истинно русским максимализмом делает акцент на психологических и методических свойствах «плоскостной» и «объемной» установок зрительного восприятия, приводящих в одном случае к анализу, в другом – к синтезу художественной формы [9; № 6. С. 5; № 7. С. 5–19].

Преобладание аналитических или синтетических приемов в творчестве отдельных художников дало повод Радлову разделить их на «аналитиков» и «синтетиков». Все старые мастера в сравнении с новыми – выдающиеся синтетики, в особенности те, кто больше внимания уделял рисунку, композиции и «осязательности» формы, например итальянские художники флорентийской школы. Таково творчество Леонардо да Винчи. Усиленно занимаясь научным анализом искусства, он создавал, тем не менее, яркие образцы художественного синтеза. По сравнению с ним неистовый Микеланджело кажется бóльшим аналитиком, поскольку не всегда достигал целостности, гармонии всех элементов художественного образа. Тициан как венецианец более живописен и, следовательно, более аналитичен, чем представитель флорентийско-римской школы Рафаэль.

Часто различия метода выходили на уровень личных конфликтов и даже непримиримой вражды художников. Этим, главным образом, объясняется неприятие творчества друг друга гениев эпохи Возрождения. Микеланджело говорил про Рафаэля: «Это парша на теле искусства», хотя последний как синтетик многое позаимствовал у своего великого соперника, а его достижения неоспоримы. Импрессионист К. Моне – типичный аналитик, поскольку довел до предела принцип разложения формы цветом и светом. Однако в поздний период творчества он пытался вернуться к синтезу цветового пятна и плоскости картины. Таковы его удивительные картины-панно в парижском музее Оранжеру. На опыте импрессионизма Сезанн стремился к поискам нового синтеза цвета, объема и изобразительного пространства. Сумасшествие В. Ван Гога – пример доведенного до экспрессивной крайности живописного анализа. Перед картиной Ван Гога «Куст» в Санкт-Петербургском Эрмитаже можно стоять сколь угодно долго: взгляд буквально втягивается внутрь изображенного пространства (рис. 7). Соперник Ван Гога – П. Гоген был синтетиком (он сам назвал свое искусство «синтетизмом»). Известен мучительный разлад двух художников, их ссоры и взаимное непонимание творчества (рис. 8). Кстати, П. Сезанн презрительно называл картины Гогена «раскрашенными китайскими картинками». Выдающийся скульптор О. Роден был аналитиком-импрессионистом, «живописцем в скульптуре», а его последователи Э.-А. Бурдель и А. Майоль достигли синтеза, необходимого для создания подлинно монументального стиля.

Одним из учеников Д. Н. Кардовского в петербургской Академии художеств в 1908–1912 гг. был В.И. Шухаев. До этого он занимался в классах Строгановского училища в Москве. Вместе со своим другом и соучеником по мастерской Кардовского – А.Е. Яковлевым Шухаев создавал произведения, которые позднее относили к течению неоклассицизма или неоакадемизма. Шухаев и Яковлев не примыкали ни к каким художественным группировкам. В апреле 1918 г. они создали объединение «Цех живописцев Святого Луки». Они задумали обратиться к ремеслен-



Рис. 7. В. Ван Гог. Куст в Сен-Реми. 1889. Холст, масло. Санкт-Петербург, Эрмитаж. Источник: <http://biography.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st016.shtml>

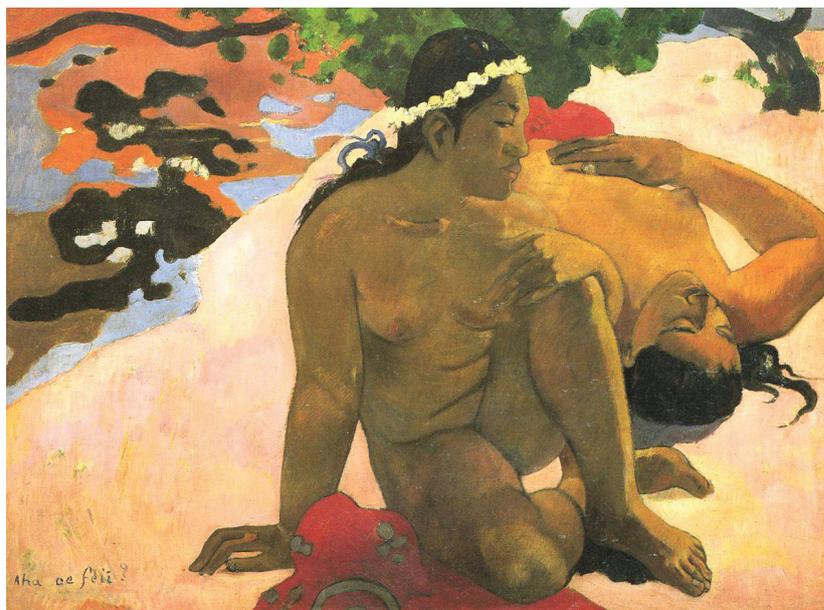


Рис. 8. П. Гоген. А ты ревнуешь? 1892. Холст, масло. Москва, Музей изобразительных искусств. Источник: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?24756>

ным традициям и опыту старых мастеров в достижении классической живописной культуры и дать образцы, пользуясь терминологией Радлова, органичного соединения анализа и синтеза. Работа «Цеха» должна была строиться по примеру старинных гильдий и по методике, предложенной Кардовским.

Влияние творчества Шухаева испытал театральный художник Н.П. Акимов. В 1935 г. Акимов стал главным художником и режиссером Ленинградского театра комедии. Его произведения – эскизы декораций, костюмов, афиши, портреты – отличаются теми же принципами и приемами моделировки формы, что и рисунки Шухаева, Радлова, Яковлева.

Учеником мастерской Шухаева-Радлова в 1932–1939 гг. в Институте живописи, скульптуры и архитектуры при Всероссийской Академии художеств в Ленинграде был Сергей Алексеевич Петров (1911–1977). В 1949–1972 гг. Петров, собрав коллектив единомышлен-

ников, успешно заведовал кафедрой рисунка ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (с 2004 г. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица). С.А.Петров считал себя наследником классической традиции русской школы рисунка и живописи Д.Н. Кардовского – В.И. Шухаева – Н.Э. Радлова. В беседах с автором настоящей статьи Сергей Алексеевич рассказывал, что Шухаев, возглавлявший мастерскую в Академии художеств в 1935–1937 гг., появлялся редко, в основном жил в Париже. Зато староста его мастерской – Н.Э. Радлов (преподавал в 1922–1937 гг.) оказывал большое влияние, прежде всего необычной техникой рисунка.

С.А. Петров был первым, кто создал научно обоснованную программу преподавания рисунка в художественно-промышленном вузе. До настоящего времени она остается уникальной и не потеряла своего значения. Во введении к программе С.А. Петров писал: «История художественной педагогики в целом изобилует как поисками рациональных методов обучения, связанных с жизнью современного искусства и традициями, так и стремлением удержать отжившее и свести воспитание художника либо к обучению приемам, не связанным с конечной целью школы, либо возместить отсутствие метода тренировкой во времени. Русская Академия художеств, расцвет деятельности которой падает на конец XVIII и первую треть XIX века, после этого времени постепенно приходит в упадок и все попытки оздоровить ее, в дореволюционный период, не приносят успеха. На этом фоне мы видим лишь усилия отдельных педагогов» [10]. Среди таких педагогов С.А. Петров называет Кардовского и приводит слова его ученика Радлова: «В этих условиях 30 лет тому назад начал свою преподавательскую деятельность Д.Н. Кардовский. Он не учил ни творчеству, ни вдохновению, ни искусству с большой буквы. Он попытался сделать то, чего никогда не сумела достичь наша дореформенная и не подумала осуществить передвижническая Академия, а именно построить преподавание на определенном педагогическом методе» [11].

С.А. Петров был убежден в жизненности теории двух установок зрения Кардовского – Радлова, считал возможным и необходимым положить эту теорию в основу «научно обоснованного метода преподавания рисунка». Цитируя далее слова Гильдебранда о том, что для создания ясного, отчетливого представления об изображаемой форме «нужен повторный, приведенный в систему зрительный опыт», Петров развивал тезис о том, что разделение способов изображения и соответствующих им задач позволяет последовательно их отрабатывать в специальных упражнениях. Именно на таком разделении основано сознательное обучение рисованию и соответствующее отношение к изобразительному процессу. Основываясь на антиномии объемной и плоскостной установок зрения, С.А. Петров назвал следующие способы изображения: линейно-конструктивный, тонально-объемный, живописный, декоративно-графический. Этим способам соответствуют определенные качества натуры, средства, материалы и технические приемы изображения. Так, линейно-конструктивный и тонально-объемный способы позволяют в наибольшей мере анализировать конструктивные свойства изображаемого объекта. Рисование лишенных окраски гипсовых слепков классической скульптуры, а также головы и обнаженной фигуры человека при правильном освещении позволяет «лепить тоном» их объемную форму, анализируя конструкцию и анатомию. Изображение одетой фигуры человека, особенно в цветном или пестром костюме, предполагает активизацию плоскостной установки зрения, соответствующего способа и живописных приемов изображения с применением мягких рисовальных материалов (угля, сангины, соуса, мела) либо кисти и туши, акварели или гуаши по тонированной бумаге. В этом случае акцентируется не объем, а окраска и силуэт. Изображению объектов с ярко выраженной текстурой или фактурой, например растений с узорчатыми листьями, орнаментированных тканей, соответствует использование декоративно-графического способа изображения (рис. 9–15). Подобное разделение способов изображения важно при подготовке художников декоративно-прикладного искусства и веб-дизайнеров.

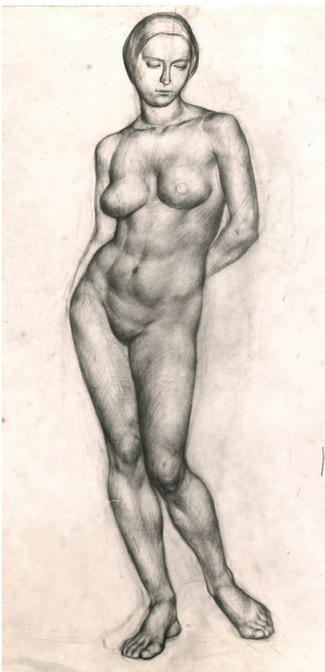


Рис. 9. Учебный рисунок с натуры. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1968. Бумага, графитный карандаш.



Рис. 10. Учебный рисунок с натуры. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1968. Бумага, итальянский карандаш, белила



Рис. 11. Учебный рисунок. Графическое решение. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1968. Тонированная бумага, черная гуашь, белила



Рис. 12. Растительный мотив. Силуэт. Учебная работа. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1973. Бумага, черная гуашь.



Рис. 13. В мастерской. Силуэт. Учебная работа. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1985. Бумага, черная гуашь.



Рис. 14. В мастерской художника. Учебная работа. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. 1985. Линогравюра в два тона. Архив автора статьи



Рис. 15. Учебная постановка из двух одетых фигур. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. 1989. Бумага, гуашь. Архив автора статьи

В дальнейшем, в композиционном рисовании при решении специальных задач, все способы и приемы можно сочетать или чередовать. На межвузовских конференциях по проблемам преподавания рисунка в высшей школе, проходивших в 1970–1980-х гг. в Ленинграде и Москве, учебные работы «мухинцев» неизменно побеждали, привлекая внимание ясностью метода, конструктивностью подхода, великолепной техникой.

Особенная школа конструктивного рисунка сложилась в МВХПУ (ранее Строгановское училище технического рисования, с 2009 г. – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова). Руководитель кафедры рисунка МВХПУ (с 1965 г.), художник Фёдор Фёдорович Волошко (1915–1987), ученик А.А. Дейнеки, продолжал традиции, заложенные во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе В.А. Фаворским и П.Я. Павлиновым. «Школа строгановского рисунка», или «система Волошко», бережно сохраняется О.Ф. Волошко, сыном выдающегося методиста и педагога. В основу метода положено понятие предметного пространства и его мысленного наполнения трехмерными объемами, изображение которых проводится последовательно: от способа «обрубровки» и выявления «переломов» формы (восходящего к методике П.П. Чистякова) и последующего наполнения формы тоном, минуя поверхностное срисовывание светотени и окрашенности поверхности. Отдельные упражнения отведены изображению фигуры человека в ракурсах. Ф.Ф. Волошко в 1974 г. рассказывал автору этой статьи, что во время выездных практик студенты-«строгановцы», пользуясь сознательным методом, легко могли изобразить фигуру человека по представлению в любом ракурсе, а «репинцы» и «суриковцы» (студенты академических институтов) были в этом отношении совершенно беспомощны (рис. 16).

Создаваемое в конструктивном рисунке предметное пространство далее легко трансформировать согласно двум основным установкам зрения (от глубинного до плоскостного) в зависимости от конкретных композиционных задач. Поэтому такое пространство можно именовать обращаемым. Данное обстоятельство особенно важно для воспитания художника-проектировщика: архитектора и дизайнера.



Рис. 16. Голова, гипсовый слепок. Конструктивный рисунок с натуры. МВХПУ (Строгановское). Бумага, графитный карандаш. 1974. Архив автора статьи

4. Понятие обращаемого пространства в живописи, графике и скульптуре

Человеку свойственно сводить многообразие зрительных и тактильных впечатлений к композициям картинного типа с воображаемой рамой – форматом, имеющим гравитационные ориентиры. В частности, ренессансная прямая, или центральная, линейная перспектива, мысленно проецируется на воображаемую картинную плоскость прямоугольного формата. Такое картинное восприятие, как утверждают гештальтпсихологи, опосредовано практическим опытом поведения в гравитационном пространстве, ощущениями тяжести или легкости, чувством верха (неба) и низа (земли). Отсюда естественное стремление к тектоничности композиции – ясности членений по вертикали и горизонтали, выделению центра, диагоналей и оси симметрии.

При восприятии пространства живописной картины зритель физически находится вне этого пространства, но мысленно и чувственно пребывает внутри него. Мера глубины представляемого пространства в рисунке, гравюре или живописной картине, согласно принципу рельефа, как утверждал Гильдебранд, не совпадает с реальными расстояниями в природе, однако именно в таком «спрессованном» изобразительном пространстве, упорядоченном по планам (пространственным «слоям»), каждая фигура, элемент композиции или точка поверхности получает пластическую определенность. Это придает убедительную ясность и цельность художественному произведению.

В композиции классической живописной картины обычно выделяют три пространственных плана: первый (затененный коричневым), второй, или средний (в красновато-охристо-зеленоватых тонах), и третий (дальний, голубоватый, обычно пейзажный). Такой канон наиболее распространен в голландской и фламандской живописи XVII в., а также в картинах французских академистов. Композиционная горизонталь, параллельная нижнему краю картины, но слегка вдвинутая вглубь (выше по картинной плоскости), означает «порог глубины». Именно за ней происходит основное действие и находятся главные фигуры. Зрительно выступающие теплые и отступающие холодные тона подчеркивают общую глубинность композиции. На семантическом уровне исследователи связывают пространственную трехплановость с тематической: предметный мир, человек, пейзаж.

Структурные планы стимулируют глубинное восприятие изображения, которое называют также двигательным, поскольку взгляд и мысль зрителя совершают возвратно-поступательные движения: от первого плана к дальнему и обратно. В.А. Фаворский называл пространственную определенность изобразительных планов функцией пространства. В его концепции «на двигательных представлениях» основывается конструкция изображения, а «на чисто зрительных» – композиция, но эти понятия являются «отвлеченными пределами». На практике они взаимодействуют. «Искусство всегда стремится пронизать конструкцию композицией и композицию конструкцией». При этом главной проблемой изображения становится передача времени и движения». Поэтому «стремление к композиционности в искусстве есть стремление целно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное» [12].

«Двигательность» восприятия пространства во времени, по теории Фаворского, способна создавать особое концептуальное «двигательно-осязательное пространство». Однако пространственность – не самоцель, гораздо важнее цельность поверхности. Курс теории композиции, писал Фаворский в Методической записке № 2 (1926), «ставит перед собой задачу исследования различных изобразительных поверхностей, но поверхности зрительно-пространственные (какова, например, поверхность станковой картины)... не занимают в данном случае центра нашего внимания, а центральными... являются двигательные- и зрительно-осязательные поверхности, словом – более плоскостные и менее иллюзорные». Это уточнение касается также использования цвета (пункт 5 программы того же курса), а именно подразделения на «цвет локальный (плоскостной, или «профильный», отражающий окрашенность предметов), цвет объемный и цвет пространственный» [13]. Смысл этих рассуждений также соотносится с теорией двух установок зрения и принципом рельефа (в последнем случае цветового).

Священник, ученый и теоретик искусства П.А. Флоренский, работавший вместе с Фаворским во ВХУТЕМАСе в 1921–1924 гг., разрабатывал схожую концепцию. Он критически относился к натуралистическим новациям в ренессансном искусстве, связывая их с «хищнически-механическим» мировоззрением. Так, в частности, отмечал, что в знаменитой композиции Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» на стене трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане (1495–1497) художник, вопреки исторической правде, перенес действие в придуманный им самим интерьер, геометрическая структура которого в перспективном сокращении создает иллюзию продолжения физического пространства трапезной комнаты. В результате столь изысканной, хотя и навязчивой геометрии, зритель чувствует себя тайным наблюдателем, а картина разворачивается на его глазах как бы за прозрачным стеклом, или, по определению Дж. Вазари, «мыслится за стеклом» (ит. *parere di vetro*). По определению Флоренского, художник создал изобразительное пространство «особой ценности», но не «особой реальности» и поэтому не сумел передать духовный смысл евангельского повествования. «Сценическая постановка», осуществленная Леонардо, «есть не более как продолжение пространства комнаты... Мы видим не реальность, а видим зрительный феномен, и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления» [14].

В книге «Мнимости в геометрии» (1922) Флоренский дал философское обоснование сферической перспективы, распространенной в средневековом изобразительном искусстве, на примере текста «Божественной комедии» Данте Алигьери (начало XIV в.). Он писал, что Вселенная в представлении Данте основана на неевклидовой геометрии. Анализируя строчки великой поэмы, в которых рассказано о путешествии Данте и Вергилия к центру Земли, Флоренский уточнял: «Оба поэта спускаются по кручам воронкообразного Ада. Воронка завершается последним, наиболее узким кругом Владыки преисподней. При этом обоими поэтами сохраняется во все время нисхождения вертикальность – голову к месту схода, т. е. к Италии, и но-

гами – к центру Земли. Но, когда поэты достигают приблизительно поясицы Люцифера, оба они внезапно переворачиваются, обращаясь ногами к поверхности Земли, откуда они вошли в подземное царство, а голову – в обратную сторону... После этой грани поэт восходит на гору Чистилища и возносится чрез небесные сферы... Значит, путь к небу направлен по линии падения Люцифера, но имеет обратный смысл... Двигаясь все время вперед по прямой и перевернувшись раз на пути, поэт приходит на прежнее место в том же положении, в каком он уходил с него. Следовательно, если бы он по дороге не перевернулся, то прибыл бы по прямой на место своего отправления уже вверх ногами» [15].

Флоренский следовал концепции, согласно которой пространство-время двусторонне, подобно тому, как «любая реальная плоскость, в отличие от математической, обладает двумя сторонами с различными свойствами». Определенная часть пространства имеет мнимые характеристики протяженности, массы и длительности. Время может «течь с бесконечной быстротой и даже, выворачиваясь через себя самого... получать обратный смысл своего течения», а пространство быть «обращенным лицом к зрителю» [14]. Фаворский со своей стороны добавлял в лекциях по композиции: «Зрительная цельность изображенного есть самое общее определение композиции, которая иначе может быть определена как приведение движения или времени к зрительному образу... И если, как мы слышали на лекции Флоренского, мы не можем сжать время в точку, то тем не менее искусство пытается, поймав его на зрительную плоскость или нанизав на зрительный луч, идущий в глубину, придать ему зрительную цельность или перевернуть его, оставив настоящим и сделав для зрительного сознания будущее прошедшим» [16]. Такое концептуальное пространство-время мы имеем полное право именовать обращаемым.

В отличие от отдельно постулируемых прямой и обратной перспективных систем обращаемое пространство отражает более сложные отношения внутреннего и внешнего, воспринимающего субъекта и физической длительности. Показательны факты не только сотрудничества П.А. Флоренского и В.А. Фаворского в московском ВХУТЕМАСе, но и участие в деятельности объединения художников «Маковец» (1921–1926). Сын архитектора московского модерна Ф.О. Шехтеля, Лев Федорович Жегин (1892–1969), один из организаторов объединения «Маковец», также разрабатывал теорию обратной перспективы как результата «суммирования отдельных впечатлений, порожденных динамикой зрительской позиции» [17]. В пространственных концепциях Флоренского и Жегина зритель мысленно находится не вне картины, а как бы движется внутри изобразительного пространства [18, с. 246–273]. Обложку книги П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922) и журнала «Маковец» (№ 3 за 1923 г.) выполнил в духе общих идей В.А. Фаворский (рис. 17).



Рис. 17. В.А. Фаворский. Обложка журнала «Маковец». Москва, 1923, № 3. Ксилография

В гравюрах работы Фаворского отчетливо проявляется двойственность обращаемого пространства: мысленно-осозательное движение взгляда в глубину и обратно, от дальнего плана к переднему по принципу «живописного рельефа». Художник-график добивается этого сложного пластического движения черным и белым тоном. Мастер демонстрировал ученикам на примере своих гравюр, как взаимодействуют черное и белое – одно и то же изображение мы можем воспринимать как черное на белом или как белое на черном. Черное материальнее, оно кажется ближе, белое – дальше. Это различие сильнее наблюдается в середине поверхности, слабее – к краям, поскольку, к примеру, если мы держим эстамп в руках, у краев более ощущается физическая толщина, материальность листа бумаги. В цвето-пространственные отношения вступает также белизна поверхности, а осязательные и двигательные ощущения придают изображению пространственно-временную целостность. «Мы можем достигнуть тяжелого черного, лежащего выпуклым пятном на белом, – пояснял Фаворский, – местами победит черный, местами – белый цвет». Причем черное в гравюре выглядит активнее, оно как бы сопротивляется, противодействует белому, а белое «не пускает черное», что и выражает напряжение гравюрного штриха. «Если на бумагу прольется черная тушь, то лужа будет растекаться... а где-то бумага ее не пустит. Получится картина как бы борьбы суши с морем; мы будем чувствовать тяжесть туши, как тяжесть воды, и сопротивление бумаги, как берегов» [19].

Концепция Фаворского нашла выражение и в его рисунках, внешне не броских, но необычайно глубоких по интерпретации изобразительного пространства. А.М. Эфрос назвал Фаворского «Сезанном современной ксилографии» [20]. Рисунки Фаворского 1920–1930-х гг. действительно напоминают картины П. Сезанна. Участки белой бумаги, на первый взгляд кажущиеся пустыми, на самом деле являются активной формой переднего плана, а темное – после тщательной работы карандашом – то выступает вперед, то уходит в глубину (рис. 18). Так же, только используя цвет, работал Сезанн. В его картинах одна форма влияет на другую, а пространство «обтекает» объемы со всех сторон. Сильными мазками великий синтетик «выдвигал» пространство вперед и «вдвигал» в него материальную форму предметов, отчего обращаемое пространство становится особенно напряженным, оно буквально втягивает взгляд зрителя (рис. 19). Для обозначения двигательной специфики изобразительного пространства картин Сезанна живописец и теоретик А. Лот в 1939 г. использовал термин «пассаж» (фр. *passage* – переход) [21].



Рис. 18. В. А. Фаворский. Сергиево. В саду. 1926. Бумага, графитный карандаш. Москва, Государственная Третьяковская галерея

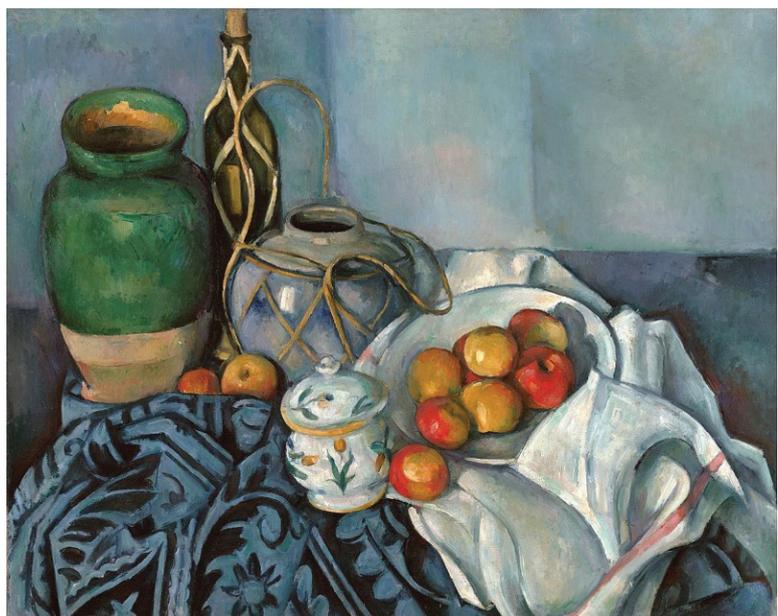


Рис. 19. П. Сезанн. Натюрморт с яблоками. 1893–1894. Холст, масло. Пол Гетти Музей, Калифорния. Источник: <http://www.impressionistsgallery.co.uk/artists/Cezanne/1890-1905.html>

Напряженным изобразительным пространством отличается картина Э. Мане «Завтрак на траве» (1863). Помимо «фрагментирования» (термин Э. Мане) – перенесения классической темы «Сельского концерта» (Джорджоне, Тициан, 1508–1509) в современную обстановку – это произведение озадачивает «неправильной» перспективой: слишком крупной женской фигурой дальнего плана в автономно освещенном, ирреальном пространстве. Такой прием подчеркивает необычность сочетания классического мотива и новой эстетики, основанной на контрастах локальных тонов: черного, белого, зеленого. Обращаемое изобразительное пространство картины обретает пластическую силу и подчеркивает содержательную двусмысленность (рис. 20). К обращаемому пространству следует отнести так называемую сферическую перспективу, а также асимметрию семантики правого и левого, связанную с отношениями внешнего и внутреннего пространств восприятия изображений картинного типа [18, с. 304–328].



Рис. 20. Э. Мане. Завтрак на траве. 1863. Холст, масло. Париж, Музей д'Орсэ.
Источник: Edouard Manet. L'opera completa di. Milano: Rizzoli Editore, 1967. Tav. XXXVII

В искусстве русского авангарда – конструктивизма и супрематизма – также можно увидеть примеры обращенного пространства. В частности, Эль Лисицкий в небольшой статье «Искусство и пангеометрия» (1925) соотносил контррельефы Татлина с «областью отрицательных чисел», поскольку пространство в них, по его словам, «строится вперед на зрителя».

Особенное архитектурно-изобразительное пространство характеризует произведения графического дизайна. Многие композиции в дизайн-графике организованы подобно архитектурным, по принципу рельефа, чаще цветового, способом обыгрывания выступающих теплых и отступающих холодных тонов (рис. 21). Учебные работы студентов ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, выполненные в 1970–1980-х гг. под руководством педагогов, приверженцев концепции Кардовского – Радлова, также демонстрируют внимание к проблеме обращаемого пространства. Это внимание стимулировалось дополнительными задачами художественно-промышленного образования: необходимостью развития специальных навыков пространственно-конструктивного «мышления формой» (рис. 22–24).

Обращаемое пространство характерно для абстрактной скульптуры второй половины XX в. Утрачивая конкретно-предметную изобразительность, скульптура становилась одновременно

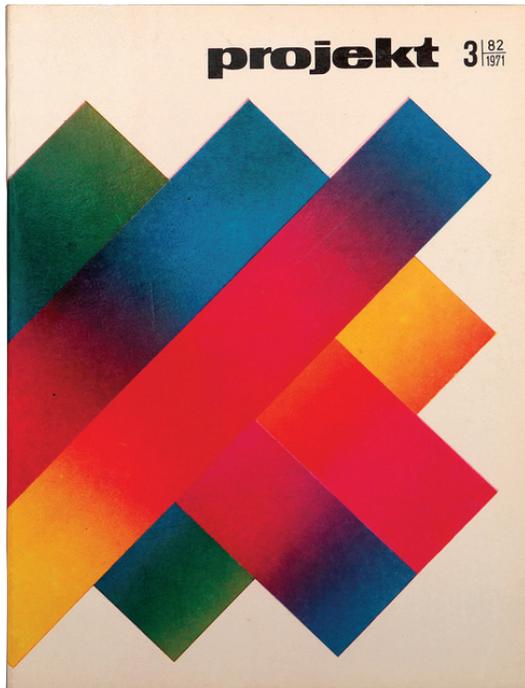


Рис. 21. Обложка журнала «Проект». 1971, № 3. Польша. Дизайнер Р. Шайбо



Рис. 22. Натюрморт из геометрических тел. Учебная работа. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1989. Бумага, гуашь. Архив автора статьи

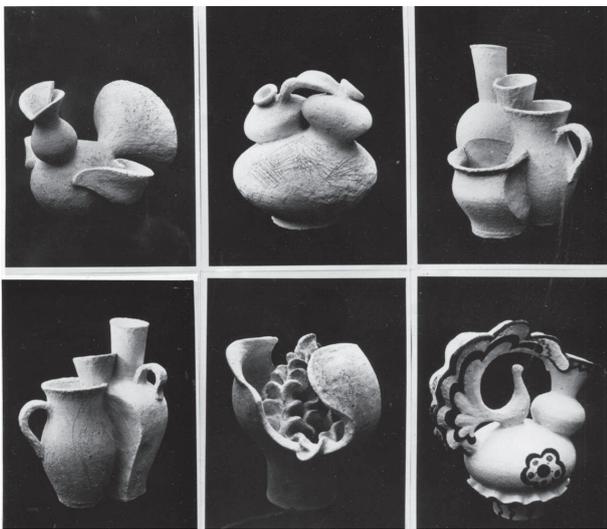


Рис. 23. Гончарные формы. Комбинаторные упражнения. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1970. Керамика. Фото: В.Г. Власов



Рис. 24. Проект вазы с росписью «городской пейзаж». Учебная работа. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1987. Бумага, акварель. Архив автора статьи

более живописной и архитектурной. Эту тенденцию наглядно демонстрируют работы английского скульптора Генри Мура, в особенности из серии «Внутренняя и внешняя форма» (1951–1954). В его творчестве последовательно осуществлялось преодоление осязательности скульптурной формы и вытеснение свойств материала пространственностью. Эстетика пустоты, ранее известная в традиционной японской архитектуре, воспринимается в скульптурных произведениях Г. Мура «негативной формой». Возникает своеобразное двустороннее пространство, игра фигуры и фона, внутреннего и внешнего. Этому способствует полированная поверхность (безразлично: бронзы, камня или гипса), снимающая осязательные качества материала. Форма становится в полном смысле слова абстрактной. Сквозь отверстия просматри-

вается пространство, не имеющее прямого отношения к самой скульптуре, но именно оно оказывается важным: естественный пейзаж в «раме» превращается в подобие пространственной инсталляции или средового дизайна (рис. 25). Своеобразное впечатление производит скульптура Г. Мура «Полулежащая фигура» (1951) в лондонской галерее Тэйт (рис. 26). Во время кругового осмотра ее внутреннее пространство постоянно меняется и как бы перетекает во внешнее и обратно. Не случайно подобные произведения успешно сочетаются с модернистской и постмодернистской архитектурой.



Рис. 25. Г. Мур. Двойной овал. 1966. Бронза. Фонд Г. Мура. Источник: https://elpais.com/cultura/2013/03/22/actualidad/1363969854_570229.html



Рис. 26. Г. Мур. Полулежащая фигура. 1951. Гипс. Галерея Тэйт. Лондон. Источник: <https://artandthecities.com/2017/06/18/henry-moore-reclining-figure/>

5. Обращаемое пространство в архитектуре и дизайне среды

Пространство, создаваемое архитектурой, отличается особенной, динамичной обращаемостью. Архитектоническая среда формируется исключительно посредством движения, обхода и осмотра, сравнением последовательно возникающих картин. Архитектор компоует пространство между зданиями или колоннами наравне с объемами, рожденными строительной конструкцией. Проем направляет взгляд и мысль зрителя вглубь, но одновременно предполагает обратное движение изнутри наружу. Это требует осмысления отношений массы и пространства, фигуры и фона, обрамления и заполнения, рождает у зрителя различные аллюзии и мысленные конструкции обращаемого пространства экстерьера и интерьера архитектурного сооружения.

Пространственно-временной континуум, образуемый архитектурой, можно метафорически назвать архитектурным кинематографом или театром архитектурных форм [22]. Однако если архитектуру сравнивать с кинематографом и театром, а также с изобразительным искусством, следует помнить и о важном различии – непосредственном, физическом движении зрителя в пространстве архитектуры и его воображаемом движении в изобразительном пространстве картины, экрана или театральной сцены. В архитектуре движутся не картины, а созерцающий их человек. В результате возникает сложносочиненное, одновременно зрительное (воображаемое) и действительное (двигательное) архитектурное пространство.

Семантика отдельного здания также предопределена обращаемостью пространства: экстерьер (тело, масса постройки) выражает претенциозность замысла, интерьер – ощущения частного человека, проем (портал, окно) – это рама для неожиданно возникающих картин. Существует несколько типов архиобращаемого пространства. Так в классической архитектуре пространственные эффекты строятся на сочетаниях «рамы» переднего плана, образуемой тектоничностью фасадов (зрительной проекцией здания на воображаемую картинную плоскость), и иллюзорно-углубленных перспектив. Другой вариант: контраст фронтальных планов и меняющихся угловых картин при движении зрителя. Третий тип основывается на эффектах «выворотки»: резкой перемене плоскостной и пространственной зрительных установок при переходе из экстерьера в интерьер и обратно. Историческое развитие архитектуры происходило в направлении все большей живописности, разомкнутости объемов и зрительного размывания их границ. Причем отношения внешнего и внутреннего пространств в истории архитектуры подобны маятнику: в античности больше внимания уделяли экстерьеру, чем интерьеру (во всяком случае, при строительстве храмов), в светской архитектуре Ренессанса, напротив, интерьер имел более важное значение, чем фасады здания. В эпоху барокко «перетекание пространств» объединяло обе тенденции.

В искусстве модернизма стали очевидными аналогии с живописью, в частности в кубизме изображение пространства становилось важнее изображаемого предмета. Согласно теории французского ландшафтного архитектора Бернара Ласса, архитектурное пространство, по аналогии с картинным, характеризуют две установки зрения, в его формулировке «две зоны» – тактильная зона переднего плана (для нее характерны рельефная поверхность и «земляные» краски: «кирпич цвета земли и холмов», рустовка, камень, серый цемент) и визуальная зона дальнего плана (например, эфемерно стеклянные небоскребы, отражающие изменчивые цвета неба и облаков).

Каркасность модернистской архитектуры зрительно уничтожила «корпусность», массивность, впечатление соответствия массы объему занимаемого зданием пространства. Ленточные окна, введенные в архитектуру Ф.Л. Райтом, прозрачные стены, «навешанные» на каркас в постройках Л. Миса Ван дер Роэ, «стеклянные дома» Б. Таута и Ф. Джонсона окончательно утвердили нетождественность массы и объема, пространства и формы в архитектуре. Прозрачность материальных структур сделала возможным воспринимать внутреннее пространство сквозь стеклянные стены, а окружающий пейзаж рассматривать изнутри. Одним из примеров «рас-

творения формы в пространстве интерьера» является знаменитый дом Трюс Шрёдер в Утрехте (рис. 27). Норвежский архитектор К. Норберг-Шульц в книге «Намерения в архитектуре» (1965), имея в виду новаторские постройки Райта, использовал понятие «открытая форма» [23]. В последующих публикациях он разрабатывал метод феноменологического анализа произведений архитектуры, проповедовал идеи «экзистенциального городского пространства» и концепцию Духа места (лат. *Genius Loci*). В теории Норберга-Шульца ландшафтное пространство отличается открытостью и большой протяженностью, отдельные поселения – закрытостью. Поэтому для поселений и ландшафтов типичны гештальт-отношения: «фигура и фон», что напоминает антиномию Вёльфлина: «плоскостная и пространственная форма». Архитектор Феликс Кандела, выступая в 1965 г. на восьмом Конгрессе Международного союза архитекторов в Париже, заявил, что архитектуру можно создавать как скульптуру, воспринимаемую одновременно снаружи и изнутри.



Рис. 27. Дом Трюс Шрёдер в Утрехте. Интерьер. 1924. Арх. Г. Ритфелд. Источник: <http://www.designstory.ru/theme/view/5364>

В постмодернистской, особенно в так называемой нелинейной, архитектуре отдельные объемы плавно «перетекают» друг в друга, чем в значительной степени обесценивается традиционное разделение на форму и пространство. Особенно притягательными для новых архитекторов оказались криволинейные формы, демонстративно порывающие с эвклидовой геометрией. Другая особенность – новое понимание пластического движения в качестве «становящейся целостности». Произведение архитектуры стали рассматривать не в качестве материального объекта, а как «форму-движение», или «пространство-событие», как «сложную топологическую структуру серийных превращений» [24].

Схожие тенденции характеризуют развитие постмодернистского дизайна. Датчанина Вернера Пантона считают отцом «психоделического дизайна» архитектурного интерьера 1970-х гг. Пантон стремился разрушить привычные границы между стенами, полом и потолком, мебелью и пространством, характером конструкции, формой и функцией предметов обстановки. В 1968–1972 гг. в ходе проведения Кёльнских мебельных ярмарок химическая компания Байер проводила презентации своих текстильных изделий и синтетических материалов под названием «Visiona». Для экспозиции «Visiona 2» (1970) В. Пантон создал композицию интерьера

«Фантастический пейзаж». Органический ландшафт из изогнутых форм назвали «Живой пещерой». В нем невозможно опознать стены и потолок, мебель или осветительные приборы: все, казалось, светилось изнутри. Необычные материалы: полиуретан, полипропилен, полиэфир – сочетались с яркими цветами, различными звуками и запахами. Выставочная композиция не сохранилась. Отдельные предметы мебели, настенных украшений и тканей, созданных Пантоном для «пещеры», впоследствии выпускали в слегка измененной форме. В начале 2000 г. Музей дизайна Vitra посвятил В. Пантону ретроспективную экспозицию, для которой на основе старых фотографий была создана видеоинсталляция «пещеры» (рис. 28).

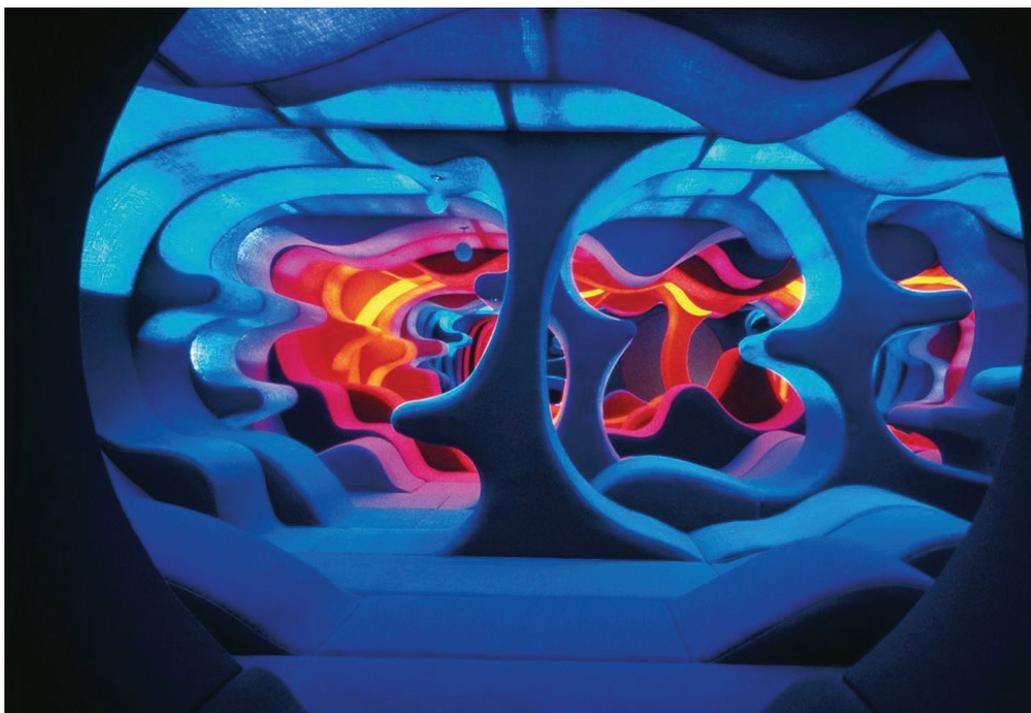


Рис. 28. В. Пантон. Инсталляция «Фантастический пейзаж» для выставки Visiona 2. 1970. Кёльн, Германия. Источник: <http://5osa.com/1801>

6. Заключение

Приведенные в статье примеры складываются в целостную картину эволюции концептуального пространства в различных видах архитектурно-изобразительных искусств. Отдельные этапы такой эволюции хорошо известны:

- двумерное декорирование плоскости;
- симультанные изображения, возникающие от совмещения на изобразительной поверхности отдельных зрительных проекций;
- прямая линейная (проекционная) перспектива;
- обратная, параллельная (латеральная) перспективы и комплементарные перспективные системы, образуемые суммированием множественных точек зрения;
- многомерное обращаемое пространство, возникающее в результате физического и мысленного движения зрителя в предметно-архитектонической среде.

Искусство постмодерна и постпостмодерна характерно преимущественным использованием последней формы. Это объясняется, прежде всего, трансморфологическими интеграционными процессами, совмещениями в одной композиции способов и приемов формообразования, выработанных ранее в отдельных видах искусства. Новое художественное пространство позволяет размещать в нем продукты самых разных родов и видов творческой деятельности, в том числе нехудожественной (например, игрового экспонирования готовых объектов: акционизма, инстал-

ляций, рэди-мэйд), а также всех видов постмодернистского дизайна и программно-интегрального проектирования [25]. Разумеется, подобный синтез предполагает частичные утраты автономной выразительности средств и возможностей отдельных видов искусства, но компенсируется целостностью проектируемой и прогнозируемой среды деятельности человека.

Можно также сделать вывод, что при условии доминирования принципов антропоцентризма и архитектурности обрабатываемое пространство во всевозможных модификациях способно выполнять функцию сохранения традиционной и развития межконфессиональной проектной культуры.

Библиография

1. Зедльмайр, Г. Проблемы интерпретации / Г. Зедльмайр // Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 136.
2. Вёльфлин, Г. Прологомены к психологии архитектуры / С.С. Ванеян, Генрих Вёльфлин. // Архитектура – язык, история, теория: сб. переводов: учеб. пособие. Ч. 2. – М., 2011. – С. 306.
3. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд. – М.: Изд-во МПИ, 1991.
4. Вазари, Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5-ти т. Пер. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского / Дж. Вазари. – М.: Искусство, 1956–1971. – Т.5. С. 302–303.
5. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – С. 78.
6. Брунов, Н.И. Памятники Афинского Акрополя: Парфенон и Эрехтейон / Н. И. Брунов. – М.: Искусство, 1973. – С. 80–82.
7. Молева, Н.М., Белютин, Э.М. Школа Антона Ашбе: К вопросу о путях развития художественной педагогики на рубеже XIX–XX веков / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Искусство, 1958. – С. 43.
8. Радлов, Н.Э. Рисование с натуры / Н.Э. Радлов. – Л.: Художник РСФСР, 1978. – С. 27–30.
9. Радлов, Н.Э. Современная русская графика и рисунок / Н.Э. Радлов // Аполлон. – 1913. – № 6–7.
10. Петров, С.А. Основы общей методики преподавания рисунка в высшей школе декоративно-прикладного и промышленного искусства / С.А. Петров. – Цит. по рукописи. 1967. Собр. В.Г. Власова. – 34 с.
11. Д.Н. Кардовский / Д.Н. Кардовский. – М.: Всекохудожник, 1933. – С. 14.
12. Фаворский, В.А. О композиции / В.А. Фаворский // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. – С. 212
13. Фаворский, В.А. Методическая записка к курсу «Теория композиции» № 2 / В.А. Фаворский // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — С. 200
14. Флоренский, П.А. Иконостас / П.А. Флоренский // Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил-Русская книга, 1993. – С. 4–5.
15. Флоренский, П.А. Мнимости в геометрии / П.А. Флоренский. – М.: Поморье, 1922. – С. 44–46.
16. Фаворский, В.А. Лекции по теории композиции. 1921–1922 / В.А. Фаворский // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 78.
17. Жегин, Л.Ф. Язык живописного изображения (Условность древнего искусства) / Л.Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – С. 40–65.

18. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
19. Фаворский, В.А. О графике как об основе книжного искусства (Опыт теории графики) / В.А. Фаворский // Фаворский, В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 314–315.
20. Эфрос, А.М. Профили: Очерки о русских художниках / А.М. Эфрос. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 172.
21. Lhote, A. Traité du paysage / A. Lhote. – Paris: Floury, 1939. – P. 38.
22. Власов, В.Г. Архитектонический кинематограф: пространство и время восприятия архитектуры / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2018. – № 62. – URL: http://archvuz.ru/2018_2/1
23. Norberg-Schulz, Ch. Intentions in Architecture Cambridge, Mass. MIT Press, 1965.
24. Добрицына, И.А. Осмысление нелинейной парадигмы в архитектуре и моделирование новой целостности: теория «складки» и концепция «формы-движения» / И.А. Добрицына // Очерки истории теории архитектуры Нового и Новейшего времени. – СПб.: Коло, 2009. – С. 604.
25. Власов, В.Г. Конец бифункциональности. Исчезающие вещи и новая морфология искусства. Табл. 1 / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – 2017. – № 58. – URL: http://archvuz.ru/2017_2/1

Статья поступила в редакцию 28.01.2019

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



INVERTIBLE SPACE IN FINE ARTS AND PROJECTIVE THINKING

Vlasov, Victor G.

Doctor habil. (Art Studies), Professor, History of Western Art,
International Association of Art Critics (AICA),
Saint-Petersburg – Rome, Russia – Italia, e-mail: natlukina@lis

Abstract

The article outlines various concepts of pictorial space based on the theories of empathy or 'feeling into' (Einfühlung in German) by T.Lipps and W.Worringer, pictorial relief by A. von Hildebrand and V.A. Favorsky, inverted perspective by P.A. Florensky, summation of multiple viewpoints by L.F. Zhegin, and two viewing points by D.N. Kardovsky and N.E. Radlov. Based on a comparative analysis of the spatial concepts, an attempt is made to model the synoptic picture of a space being inverted in different fine arts and in architecture and design. The examples presented in the article demonstrate the general laws of a multi-dimensional «motional» conceptual space, which is optimal for arranging various objects of design and depicting in it.

Keywords:

design, fine arts, perspective, relief principle, design process, inverted space

References:

1. Zedlmayr, H. (2000). The Problems of Interpretation. In: Art and Truth: Theory and Method of the History of Art. St. Petersburg: Axioma, p. 136. (in Russian)
2. Wölfflin, H. (2011). Prolegomena to the Psychology of the Architecture. In: Vaneyan, S.S. Heinrich Wölfflin. Prolegomena to the psychology of architecture. In: Architecture – Language, History, Theory. Collection of Translations. Schoolbook. Part 2. Moscow, p. 306. (in Russian)
3. Hildebrand, A. (1991). The Problem of Form in the Visual Art and Collection of Articles. Moscow: Izdatelstvo MPI. (in Russian)
4. Vasari, G. (1956–1971). Livings of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects: in 5 Volumes. Translation by A. I. Venediktov and A. G. Gabrichevsky. Moscow: Iskusstvo. Vol.5, pp. 302–303. (in Russian)
5. Vipper, B.R. (1985). Introduction to the Historical Study of Art. Moscow: Izobrazitelnoye Iskusstvo, p. 78. (in Russian)
6. Brunov, N. I. (1973). Monuments of the Athenian Acropolis: Parthenon and the Erechtheion. Moscow: Iskusstvo, pp.80–82. (in Russian)
7. Moleva, N.M., Belyutin E.M. (1958). School of Anton Ashbe: On the Question of the Ways of Development of the Artistic Pedagogy at the Turn of the XIX–XX Centuries. Moscow: Iskusstvo, p. 43. (in Russian)
8. Radlov, N.E. (1978). Drawing from the Nature. – Leningrad: Chudozhnik RSFSR, pp. 27–30. (in Russian)
9. Radlov, N.E. (1913). Contemporary Russian Graphic and Drawing. In: Apollon. – № 6–7. (in Russian)
10. Petrov, S.A. (1967). Fundamentals of the General Methodics of Drawing Teaching in a Higher School of Decorative, Applied and Industrial Art. From the Manuscript. Collection of V.G. Vlasov, 34 pp. (in Russian)
11. D.N. Kardovsky (1933). Moscow: Vsekozhudozhnik, 14 pp. (in Russian)

12. Favorsky, V.A. (1988). About the Composition. In: Favorsky, V.A. Literary and Theoretical Heritage. Moscow: Sovetskiy Chudozhnik, p. 212. (in Russian)
13. Favorsky, V.A. (1988). Methodological Note to the Course “Theory of Composition” No. 2 In: Favorsky, V.A. Literary and Theoretical Heritage. Moscow: Sovetskiy Chudozhnik, p. 200. (in Russian)
14. Florensky, P.A. Iconostasis (1993). In: Iconostasis. Selected Works on Art. St. Petersburg: Mifril-Russkaya Kniga, pp. 4–5. (in Russian)
15. Florensky, P.A. (1922). Imaginations in the Geometry. Moscow: Pomorie, 74 pp. (in Russian)
16. Favorsky, V.A. (1988). Lectures on the Theory of Composition. 1921–1922. In: Favorsky, V.A. Literary and Theoretical Heritage. Moscow: Sovetskiy Chudozhnik, p. 78. (in Russian)
17. Zhegin, L.F. (1970). Language of the pictorial Image (Conventionality of Ancient Art). Moscow: Iskusstvo, pp.40–65. (in Russian)
18. Uspensky, B.A. (1995). Semiotics of Art. Moscow: Schola “Yazyki Russkoi Kultury”. (in Russian)
19. Favorsky, V.A. (1988). On the Graphic as a Basis of the Book Art (The Experience of the Graphic Theory). In: Favorsky, V.A. Literary and Theoretical Heritage. Moscow: Sovetskiy Chudozhnik, p. 314–315. (in Russian)
20. Ephros, A.M. (2007). Profiles: Essays on Russian Artists. St. Petersburg: Azbuka-Klassica, p. 172. (in Russian)
21. Lhote, A. (1939). *Traité du Paysage*. Paris : Floury, p. 38. (in French)
22. Vlasov, V.G. (2018). Architectonic Cinematograph: Space and Time of Architecture Perception [Online] *Architecton: Proceedings of Higher Education*, No. 62. Available from: http://archvuz.ru/2018_2/1
23. Norberg-Schulz, Ch. (1965). *Intentions in Architecture* Cambridge, Mass. MIT Press (In English).
24. Dobritsyna, I.A. (2009). Understanding the nonlinear Paradigm in Architecture and Modeling the new Integrity: the Theory of “folds the Concept of “Form-Movement” // *Sketches of the History of the Theory of Architecture of the New and Modern Time*. St. Petersburg: Kolo, p. 604. (in Russian)
25. Vlasov, V.G. (2017). The End of Bifunctionality. Disappearing Things and the New Morphology of Art. Tabel 1 [Online] *Architecton: Proceedings of Higher Education*, No. 58. Available from: http://archvuz.ru/2017_2/1